

ARNE KLAWITTER

Inszenierte Schatten

Das Schattenspiel als theatralisches Genre in der deutschen
Literatur zwischen Empfindsamkeit und Romantik

Was die Menschen ›Schatten‹ nennen,
das ist nicht der Schatten des Körpers,
sondern der Leib der Seele.
(Oscar Wilde)

»Würde man die Anzahl der Fortsetzungen, Nachahmungen und Bearbeitungen eines Werkes zum Gradmesser seines literarischen Ranges nehmen«, schreibt Gero von Wilpert in seiner motivgeschichtlichen Studie *Der verlorene Schatten*,

so stünde ›Peter Schlemihl‹ in der ersten Reihe der individuell erfundenen, nicht mythisch vorgeprägten Stoffe.¹

Mit *Peter Schlemihl's wundersamer Geschichte* von Adalbert von Chamisso, die im Spätsommer 1813 entstanden war und 1814 veröffentlicht wurde, trat das Motiv des Schattens, genauer gesagt, des verlorenen Schattens, zum ersten Mal als zentrales Handlungselement einer deutschsprachigen Erzähldichtung in Erscheinung. Der Kontext, in dem dies geschehen konnte, setzt jedoch eine historische Entwicklung voraus, die mit einem Wandel der optischen Praktiken und einer Aufwertung des Mediums ›Schatten‹, zusammenhängt, wobei den dramatisch ›inszenierten Schatten‹ im Schattenspiel eine ganz besondere, ja wesentliche Rolle zukommt.

1 Gero von Wilpert: *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*. Stuttgart 1978, S. 50.

1. Der Schatten – mehr als nur ein flüchtiges Trugbild?

Das abendländische Denken hat eine sehr ambivalente Haltung zum Schatten: Für Platon ist er ein täuschendes Trugbild, das den Dingen und Körpern anhaftet und verhindert, deren eigentliches Wesen bzw. ihre Wahrheit zu erkennen, was seiner Meinung nach nur in der geistigen Welt der Ideen möglich ist (*Staat*, 514–519), und auch die *Odyssee* zeichnet ein düsteres Bild von der Schattenwelt der Toten, in die Odysseus hinabsteigt, um den Seher Teiresias, die verstorbenen Helden Agamemnon und Achilles und schließlich seine eigene Mutter zu treffen.² Im Gegensatz dazu wird im antiken Mythos vom Elysium, d.h. der Insel der Seligen, der Schatten als Essenz der Seele aufgefasst, und in der Erzählung von Butades (auch Dibutades genannt), die sich bei Plinius findet und einer späteren Deutung nach von den ersten Ursprüngen der Malerei berichtet, bewahrt der Schattenriss die Erinnerung an den Abschied nehmenden und in der Fremde später dann verstorbenen Geliebten.

Wie bei Plato stand der ›Schatten‹ auch in der Aufklärung zunächst einmal für eine irrige Vorstellung und ein flüchtiges Trugbild. Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) spricht abschätzig vom »Schattenspiel unserer Begriffe«,³ worunter er all das versteht, was von den Begierden, Trieben und Leidenschaften hervorgebracht wird und den Menschen der Gefahr aussetzt, sich der Herrschaft der Affekte auszuliefern; und bei Jens Baggesen (1764–1826) heißt es: »Was der philosophische Hexenmeister [gemeint ist der Philosoph Fichte; A.K.] für wahre Gestalten ausgibt, sind nur Schatten der Bewußtseinsgruppe: *Subject*, *Object* und *Vorstellung*, hinter welcher kein Mensch hervordringen kann [...]«. ⁴ Ernst Moritz Arndt (1769–1860) wiederum verbindet im ersten Band seines

2 Vgl. Homer: *Odyssee*. Übers. v. Thassilo von Scheffer. Bielefeld/Hannover 1950, S. 69ff.

3 Brief Friedrich Heinrich Jacobis an den Historiker Johannes von Müller vom 3.10.1787. In: *Friedrich Heinrich Jacobis Auserlesener Briefwechsel in 2 Bänden*. Leipzig 1825, Bd. 1, S. 432.

4 *Aus Jens Baggesen's Briefwechsel mit Karl Leonhard Reinhold und Friedrich Heinrich Jacobi*. In 2 Theilen. 1. Bd. Leipzig 1831, S. 398 (Brief an Reinhold vom 25. Dezember 1794).

Periodikums *Geist der Zeit* (1806) das Schattenspiel mit einer Untergangsvision Deutschlands, das er, wie viele andere seiner Zeitgenossen auch, »Germanien« nennt, und gibt mit dieser Politisierung dem Topos des Welttheaters eine zutiefst pessimistische Note. Die Schatten, so Arndt, gehören zu den Toten:

So kommt denn her und schauet! Ich stelle den Spiegel auf, und lasse in meinem Panorama einige bedeutende Bilder der Zeit als flüchtige Erscheinungen vorüberwallen. Schauet auf! es ist ein wahres Schattenspiel, nicht bloß eines zum Scherz, und nachdem ihr euch satt gesehen – satt lachen werdet ihr euch nicht – so weinet euch satt mit mir. Das Theatrum ist Teutschland, auch Germanien genannt [...].⁵

Eine ganz andere, nämlich durchweg positive Funktion hingegen kommt den Schattenrissen in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* zu, wo sie als eine Art medialer Prothese mit dem Ziel fungieren, die Sinne und das Erkenntnisvermögen zu schärfen: »Aus blossen Schattenrissen hab' ich mehr physiognomische Kenntnisse gesammelt, als aus allen übrigen Porträten;« schreibt Lavater, »durch sie mein physiognomisches Gefühl mehr geschärft, als selber durch's Anschauen der immer sich wandelnden Natur. Der Schattenriß faßt die zerstreute Aufmerksamkeit zusammen; concentriert sie bloß auf Umriß und Gänze, und macht daher die Beobachtung einfacher, leichter, bestimmter; – die Beobachtung und hiermit auch die Vergleichung. Die Physiognomik hat keinen zuverlässigeren, unwiderlegbaren Beweis ihrer objektiven Wahrhaftigkeit als die Schattenrisse.«⁶ Die Bevorzugung der Profilstellung – man denke hier besonders an die Mode der Silhouetten – ergibt sich aus der Beschränkung auf das Apperzeptionsfeld des Gesichts, der Konzentration auf den begrenzten Ausschnitt. Der innere Charakter einer Person wird ganz auf das Gesichtsprofil projiziert, und so ist die Physiognomik für Lavater nichts anderes als ein

5 Ernst Moritz Arndt: *Geist der Zeit*. 4 Bde. 1806–1818, hier Bd. 1, o.O., 1806, S. 14–15.

6 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Hg. v. Christoph Siegrist. Stuttgart 1984, S. 154.

76 »Anschauungsunterricht in der Eigenschaftspsychologie«⁷, der erst durch das Prinzip der Rahmenschau möglich wird.

Die Geschichte des europäischen Schattenspiels als Kunstform kann demnach nicht losgelöst von der Begriffs- und Bedeutungsgeschichte des Wortes »Schatten«, der ambivalenten Haltung des abendländischen Denkens ihm gegenüber und dem schnell zur Mode werdenden Interesse für Silhouetten sowie den damit verbundenen, scheinbar wissenschaftlich untermauerten physiognomischen Erkenntnissen betrachtet werden.⁸ Dass sich das Schattenspiel gegen Ende des 18. Jahrhunderts realiter als eine theatralische Untergattung etablieren konnte, hat aber auch wesentlich mit einem Wandel optischer Praktiken und einer damit einhergehenden Umwertung ästhetischer Wahrnehmungsprinzipien zu tun, die sich ihrerseits wiederum mit einer Aufwertung von Illusionsmedien wie Zauberlaterne, Guck- und Raritätenkasten vollzog. Während den Vertretern der Aufklärung wie z.B. Musäus die optischen Kästen noch als Gleichnis für nicht realisierbare und widervernünftige Phantasievorstellungen dienten und Lavater in seiner Physiognomie gerade die scharfen Konturen des Schattenrisses als ein maßgebliches Kriterium für ihre Ausdeutung betonte, korrespondierte das Unschärfe und Flüchtige, das Verschwimmende und Unwirklich-Traumhafte der Schattenbilder durchaus dem gewandelten Empfinden der romantischen Poesie. Die damit nach und nach verbundene Aufwertung des Schattenspiels zeigt sich besonders deutlich in Justinus Kernalers Roman *Reiseschatten. Von dem Schattenspieler Luchs* aus dem Jahre 1811.

2. Die Ästhetisierung des Schattens im Schattentheater des 18. Jahrhunderts

Die ersten Zeugnisse für das abendländische Schattentheater, das über Asien, wo es auf eine jahrhundertelange Tradition zurückblicken konnte, seinen Eingang nach Europa fand, stammen aus

7 August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Jena 1934, S. 51.

8 Vgl. dazu Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München 1999.

Italien. Von dort gelangte es gegen Ende des 17. Jahrhunderts zunächst nach Süddeutschland, und für seine weitere Verbreitung im deutschen Sprachraum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich dann auch nicht wenige Belege in Form von Spielgenehmigungen oder Theaterzetteln nachweisen, so z.B. für 1731 und 1746 in Frankfurt am Main und 1751 in Nürnberg.⁹

In Deutschland gehörte das Schattenspiel neben dem Marionetten- und Puppentheater oder auch der Pantomime zum festen Repertoire der umherziehenden, anfangs meist italienischen Schaustellergruppen. Aufgeführt wurde es hauptsächlich auf Jahrmärkten, aber mitunter gab es doch auch schon Festaufführungen in Anwesenheit des zum Hofe gehörenden Adels – wie z.B. anlässlich eines Soupers beim Prinzen von Preußen in Potsdam am 4. März 1753.¹⁰

Spätestens 1767 erreichte das Schattenspiel Frankreich; bekannt wurde vor allem das Stück *L'heureuse pêche* (1770). Bezeichnet wurde dieses Schattentheater als *ombres chinoises*, ein Begriff, der sich dann seit den 1780er Jahren auch im deutschen Sprachraum einbürgern sollte und selbst später noch von Goethe, Arnim, Brentano, Uhland und Kerner übernommen wurde.

Bei der Aufführung solcher Schattenspiele verwendete man vor allem 30 bis 40 cm große, mit beweglichen Gelenken versehene Figuren, deren Bestandteile in der Regel aus Leder, Pappe, Karton oder Blech zugeschnitten waren, und deren Gliedmaßen über Drähte, Fäden und Führungsstäbe der Handlung entsprechend gelenkt werden konnten. Vorgeführt wurden sie dann in unmittelbarer Nähe einer bemalten Leinwand, während der Schattenspieler selbst oder eine andere Person den mit dem Geschehen verbundenen Text vortrug. Das Publikum platzierte man dabei auf die der Lichtquelle abgewandte Seite, wobei die Bühne wie ein Guckkasten mit integrierter Leinwand arrangiert war, vergleichbar etwa einer Film-Bühne im Kino, nur dass die Projektion nicht auf die dem Zuschauer zugewandte Fläche erfolgte, sondern vielmehr auf deren Rückseite.

9 Vgl. Gerd Eversberg: »Ombres Chinoises.« Zur Geschichte eines Medienspektakels seit dem siebzehnten Jahrhundert«. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München 1996, S. 45–67, hier S. 50.

10 Ebd.

Die italienischen Schattenspielfiguren, die ihren asiatischen Vorbildern noch am nächsten standen, waren zumeist aus transparenter Rinder- oder Eselshaut gefertigt und auf eine Art und Weise koloriert, dass sie einen leicht farbigen Schatten auf die Projektionsfläche warfen.¹¹ Im übrigen Europa setzte sich jedoch schnell eine andere Technik durch. Die Termini ›Schattenspiel‹ bzw. ›ombres chinoises‹ wörtlich nehmend, projizierte man schwarze Silhouetten auf eine Leinwand.¹² Charakteristisch für das europäische Schattenspiel ist außerdem seine enge Nachbarschaft zu den *laterna-magica*-Projektionen, was ganz besonders für diejenigen Vorstellungen zutraf, die mit dem Zusatz ›Schattenspiel an der Wand‹ näher bezeichnet wurden.¹³

Obleich sich das Schattenspiel über eine lange Zeit als ein dem Bänkelsang oder dem Puppenspiel vergleichbares Jahrmarktspektakel großer Beliebtheit erfreute,¹⁴ galt es den Kunstrichtern eben gerade deshalb als Form niederer Unterhaltung ohne ästhetischen Wert: »Schattenspiele haben weiter kein Verdienst«, schreibt der Königsberger Professor der Dichtkunst und Hamann-Freund Johann Gotthelf Lindner im Jahre 1772, »so wenig als Marionetten, und sind weit unter der Pantomime, außer daß Riesengrößen, das Verschwinden und Zauberstückchen gut dadurch vorgestellt werden können«.¹⁵ Doch scheinen die Meinungen in diesem Punkt nach und nach eher zugunsten des vormals verachteten Genres auseinandergegangen zu sein, denn etwa zur gleichen Zeit finden sich in den Literaturjournalen und Gelehrtenzeitschriften nicht nur vereinzelt Nachrichten von dergleichen Aufführungen, sondern auch Rezensionen, die

11 Vgl. Rainald Simon: *Das chinesische Schattentheater*. Katalog der Sammlung des Deutschen Ledermuseums in Offenbach am Main 1986, S. 24 f.

12 Gerd Eversberg: »Ombres Chinoises« (s. Anm. 9), S. 51.

13 Vgl. dazu Peter Braun: *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*. München 2007, S. 83.

14 Johann Friedrich Schütze bemerkt in seiner 1794 erschienenen *Hamburgischen Theater-Geschichte*, dass solche Schattenspiele wegen »ihrer Neuheit auch in Hamburg viel Beifall fanden« (Johann Friedrich Schütze: *Hamburgische Theater-Geschichte*. Hamburg 1794, S. 105).

15 Johann Gotthelf Lindner: *Kurzer Inbegriff[!] der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst*. Zweiter Theil, Königsberg/Leipzig 1772, S. 372.

das Schattenspiel durchaus positiv bewerten. Der *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771* berichtet z.B. von zwei Aufführungen, die auf bereits vorhandene Texte in ihrer Zeit durchaus prominenter Dichter zurückgreifen konnten, und die Tatsache, dass diese beiden Stücke dann sogar in der allen dichterischen Experimenten sonst eher abgeneigten *Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften*¹⁶ nicht unfreundlich besprochen wurden, verdeutlicht die unerwartete Akzeptanz des Schattenspiels, wenn auch nicht unbedingt als eigenständiges dramatisches Genre, so doch wenigstens als eine seiner Untergattungen, und belegt zugleich, dass man nunmehr offenbar gewillt war, es in den Kanon der ›schönen Wissenschaften‹ aufzunehmen.

Bei dem ersten der beiden eben erwähnten Stücke handelt es sich um *Die Schatten* von Johann Benjamin Michaelis, ein kurzes Nachspiel, das 1770 auf dem Theater zu Leipzig im Anschluss an das Trauerspiel *Codrus* von Johann Friedrich von Cronegk aufgeführt worden war,¹⁷ während das zweite Stück den damaligen Publikumsliebbling und Modedichter Johann Georg Jacobi zum Autor hatte und unter dem Titel *Elysium, ein Vorspiel mit Arien* am 18. Januar 1770 von der Gesellschaft königlicher Schauspieler zu Hannover in Szene gesetzt wurde.¹⁸ Da wir es hier mit einem Vor- und einem Nachspiel zu tun haben, lässt sich vermuten, dass es sich um eine Absprache oder gar um eine Art Wettbewerb innerhalb des Freundschaftskreises um Gleim, dem beide Dichter angehörten, gehandelt haben könnte. Interessant ist jedenfalls, dass J. F. Jacobi und Michaelis zur gleichen Zeit den Einfall hatten, »Schatten auf die Bühne zu bringen«,¹⁹ um die Wesen der Schattenwelt darzustellen.

16 *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*. 17. Stück. Halle 1770, S. 87–109.

17 »Die Schatten von J[ohann] B[enjamin] Michaelis, auf dem Theater zu Leipzig am Friedrichstage [d.h. am 24. Januar] nach dem Kodrus aufgeführt« (Leipzig 1770).

18 Die Druckfassung erschien dann noch im selben Jahr, vgl. Johann Georg Jacobi: *Elysium. Vorspiel mit Arien*. Halberstadt 1770. In Musik gesetzt von Anton Schweizer.

19 *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771*. Leipzig, S. 103.

80 Es handelt sich dabei jedoch nicht nur um eine schlichte Transponierung des dramatischen Geschehens in die aus der antiken Mythologie bekannten ›Elysischen Gefilde‹, sondern um ein ebenso innovatives wie regelrechtes und sehr realistisches Schattentheater. Über die Inszenierung des Stücks gibt dann eine zeitgenössische Rezension nähere Auskunft:

Anstatt des Vorhangs brauchte man in Oel getränktes und straff gespanntes Papier. Man setzte sechs bis sieben Schuh weit von diesem Vorhange ein Wachslight. Die Schauspieler standen zwischen dem Lichte und dem Vorhange, und warfen also ihren Schatten auf das durchsichtige Papier. Aber sie mußten beständig sich nur im Profil zeigen, sonst hätte der Zuschauer nur eine schwarze Masse gesehen. Je mehr sich ein Gegenstand von dem durchsichtigen Körper entfernt, auf den er seinen Schatten wirft, desto größer wird der Schatten.²⁰

Der antiken Mythologie folgend, werden die Tugendhaften keineswegs nur zur Belohnung ins Elysium geschickt; ihr dortiger Aufenthalt sollte vielmehr auch dazu dienen, ihren Seelen zur völligen Reinheit zu verhelfen. Im Elysium müssen sie zunächst aus dem Lethefluss trinken, was ein völliges Vergessen ihres früheren Lebens bewirkt. Diese Bewohner des Schattenreiches sind ihrem Wesen nach nichts anderes als die aus ihrem leiblich-materiellen Körper geschiedenen Seelen, wobei ihre Schatten die Menschen aus der Zeit kurz vor ihrem Tode zeigen, und ihr Gemütszustand auch jetzt nur eine bloße Fortsetzung ihrer letzten Augenblicke auf Erden ist.

Bemerkenswert ist zudem, dass Jacobi sich auf dem Theater wirklicher Schatten bedient, um die Schattenwesen des Elysiums darzustellen. Im Zentrum des Geschehens steht Elise, die Tochter einer Witwe, die unverschuldet ihr kleines Vermögen verloren hatte und in bitterster Armut gestorben war. Sie wird im Elysium von vier Schatten mit einem Myrtenkranz empfangen, da sie während ihres Erdenlebens tugendhaft und wohlthätig gewesen war, und sie strebt nun danach, Lindor, ihren früh verstorbenen Geliebten, zu suchen und zu finden, jenen Mann, dem sie selbstlos ihre Hand verweigert hatte, wohl wissend, dass er neben ihr nicht

20 Ebd., S. 102.

auch noch ihre verarmte Mutter hätte ernähren können. Dabei trifft sie zunächst auf Themire, die engste Freundin ihrer Kindheit, die ihrerseits in der »großen Welt« nach und nach verlernte, »was Liebe, Freundschaft und Menschlichkeit sey«, und sich deshalb damals von Elise, der einst geliebten Freundin, die aber eben nur die Tochter eines Pächters war, hochmütig abgewandt hatte. Nach ihrem Tod erwachen in Themires Herzen jedoch die künstlich abgetöteten Empfindungen aufs Neue, und ihre Reue verschafft ihr den Zugang zum Elysium, wo sie Elise zu finden hofft. Gerührt gibt diese sich ihr zu erkennen, und gemeinsam begeben sich die nun wieder vereinten Freundinnen auf die Suche nach Lindor, wobei sie zunächst auf dessen Vater Erast treffen, der im Elysium vergebens nach seinem Sohn Ausschau gehalten hatte, und, weil er ihn nicht finden konnte, an dessen Tugendhaftigkeit zu zweifeln beginnt. Das Stück endet damit, dass schließlich Lindor mit den anderen im Elysium glücklich vereint wird. In Jacobis Text heißt es: Er war »mit einem kleinen Hasse gegen eine Welt, in welcher Elise nicht glücklich seyn konnte«, gestorben und hatte sich in den Gefilden der Nacht erst »mit den Menschen [...] versöhnen müssen, ehe er die ›Wohnungen des Friedens‹ betreten durfte.«²¹

Jacobi gestaltet das Elysium als einen *locus amoenus*, der sich problemlos mit christlichen Paradiesvorstellungen vereinbaren lässt, aber andererseits immer noch den aus der Antike bezogenen Ideen des Rokoko verpflichtet bleibt. Bezeichnend für diese von Schauspielern der Hofgesellschaften vorgeführten Schattenspiele war, dass auf der Bühne eben keine mechanischen Schattenspielfiguren agierten, sondern wirkliche Personen, von denen für die Zuschauer jedoch hinter der Sichtblende aus Ölpapier oder einem aufgespannten Tuch nur die Umrisse sichtbar waren, wobei die eigentliche Schwierigkeit für die Darsteller darin bestand, sich möglichst nur im Profil zu zeigen.

Eine ganz ähnliche Aufführungstechnik kam dann ein gutes Jahrzehnt später auch auf dem Weimarer Hoftheater zur Anwen-

21 Vgl. Hansjörg Schelle: »Neue Quellen und Untersuchungen zum Kreise Sophie von La Roches und C.M. Wielands. 1. Teil.« In: *Lessing Yearbook* XX (1988), S. 205–291, hier S. 225.

82 dung, als man im Tiefurter Park das *Schattenspiel von Minervens Geburt, Leben und Thaten* in Szene setzte. Anlass dazu war der 32. Geburtstag Goethes am 28. August 1781, der mit einem »*Pantomimisch-allegorische[n]* Schattenspiel« gefeiert wurde, das aber »nicht auf eine, wie sonst oft gewöhnliche kindische Art«, d.h. mit Schattenspielfiguren zur Vorstellung kam; vielmehr hatten die Darsteller »wohlbedächtig das Mittel der Umrisse [genutzt]; denn allgemein und allen Denkern der Schaubühne ist's bekannt, daß nichts leichter als die mit den weitläufigsten und allgemeinsten Grentzlinien eingefassten Begriffe Eingang finden und sich fassen lassen.«²² Wie im Tiefurter Journal nachzulesen ist, wurde »eine Pantomime hinter einem weißen Tuch *en Silhouette* aufgeführt«,²³ bei der Corona Schröter, die im Oktober 1776 auf Goethes Vorschlag hin als Hof- und Kammersängerin nach Weimar verpflichtet worden war, die Rolle der Minerva übernahm. Wenn man den mehrere Jahrzehnte später erfolgten Aufzeichnungen Alphons Peucers von dieser Aufführung vertrauen darf, dann war bei der Inszenierung des Schauspiels auf den Schultern des Jupiter-Darstellers ein kolossaler Pappkopf befestigt, aus dessen Schlagschatten schließlich Minerva hervorstieg; »anfangs in ganz kleiner Figur, dann aber durch eine passende Maschinerie von Moment zu Moment sich vergrößernd, bis ihre ganze, hohe, schlanke Gestalt, von leichtem Gazeflor bedeckt, sich entfaltet«.²⁴ Die Effekte, so Peucer, seien »besonders gehäuft, aber dem Wesen des Schattenspieles, bei welchem eine deutliche Pantomime Alles entscheidet, vollkkommen angemessen«, und weiter heißt es:

Ein damaliger Kritiker rühmt dabei, als vorzüglich sinnreich und plastisch, die enorme Proportion des schwangeren Jupiterkopfes, weil der Regierer der Welt nie ›zu viel Kopf‹ haben könne, und selbst Phidias seinem Olympier jene kolossalen Formen beigelegt habe.²⁵

22 *Das Journal von Tiefurt*. Mit einer Einleitung von Bernhard Suphan. Hg. v. Eduard von der Hellen, Weimar 1892, S. 16–17.

23 Ebd., S. 17.

24 Alphons Peucer: »Das Liebhaber-Theater am Herzoglichen Hof zu Weimar, Tiefurt und Ettersburg, 1775–1783«. In: *Weimars Album zur vierten Säkularfeier der Buchdruckerkunst*. Weimar 1840, S. 55–74, hier S. 65.

25 Ebd., S. 66.

Als Vorbild für diese Art Silhouettenspiel nennt der Verfasser des Artikels im Tiefurter Journal – es ist Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach – ein Schauspiel des Zentauren Chiron, der der antiken Überlieferung nach Achill in der Jagd unterrichtet habe: »Man hat, sagt man, ein Basrelief gefunden auf welchem der Augenblick, wo die erste Rührung dieses Schauspiels *Achillens* junges Hertz trifft, ganz außerordentlich beweglich vorgestellt seyn soll. Die Schattenrisse sollen flach erhaben vortrefflich darauf gehauen seyn.«²⁶ Dieser Hinweis ist insofern bemerkenswert, als hier das Klassische zum dominierenden Prinzip wird, was zum einen die Wahl des Stoffes aus der griechischen Mythologie belegt und zum anderen die historische Bezugnahme auf die antike Schauspielkunst, der das Schattenspiel als *umbrae palpitantes* bekannt war.

Über den Inhalt des Stücks wird berichtet, dass Karl Siegmund von Seckendorff (1744–1785), der den Text für die Aufführung bearbeitete, die Musik dazu komponierte und zudem für die Spielleitung verantwortlich war, im Verlauf des weiteren Geschehens einen Genius vor Minerva erscheinen ließ, der den Buchstaben G in die Wolken hielt, den sie sogleich als Chiffre eines allen bekannten Namens bekränzte. Doch war dies nicht die einzige Anspielung auf Goethe, denn am Riemen einer Peitsche, die der Gott der Kritik (Momus) der Minerva überreichte, war das Wort »aves« zu lesen, was die Beziehung zu Goethes Lustspiel *Die Vögel* herstellt, das ein Jahr zuvor, nämlich am 18. August 1780, in Ettersburg aufgeführt worden war. Darüber hinaus wird in dem Bericht des Tiefurter Journals auch noch auf zwei weitere Theaterstücke Bezug genommen, an denen der Dichter zu diesem Zeitpunkt noch arbeitete: Mit dem *Stück eines Sünders* ist mit großer Wahrscheinlichkeit die Tragödie *Faust* gemeint, mit der sich Goethe seit 1770 immer wieder beschäftigte, und als zweites wird die *Iphigenie* erwähnt, von der 1779 bereits eine erste Prosafassung vorlag. Drei Monate später, am 24. Nov. 1781, eröffnete Anna Amalia dann, wie sie Karl Ludwig von Knebel mitteilt, das Weimarer Theater mit einem weiteren Schattenspiel, welches die Geschichte des Königs Midas darstellte.²⁷

²⁶ *Das Journal von Tiefurt* (s. Anm. 22), S. 17.

²⁷ Vgl. Karl Goedeke: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. Bd. 4: Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege. 2. Aufl. Dresden 1891, S. 473.

Ebenso interessant wie informativ für die Erforschung des Schattenspiels im 18. Jahrhundert ist zusätzlich aber auch noch ein der Forschung bislang offenbar entgangener Bericht über eine Aufführung von Bürgers Ballade *Lenore* als »chinesisches Schattenspiel«. Die Berliner *Litteratur- und Theater-Zeitung* teilte am 15. September 1781 ihren zahlreichen Lesern mit:

Herrn Bürgers leibliches Kind, und Herrn André's Pflgetochter [Johann André hatte das Gedicht vertont; A.K.], Leonore [!], hat zu Regensburg die letzte Erziehung erhalten, da sie von der Fräulein von B. im Chinesischen Schattenspiel, nach ihrer eignen Erfindung und Ausarbeitung mit Musik gegeben worden ist.²⁸

Weiter heißt es dort: »Dieses Spektakel, da Schatten wirklich redend und handelnd in einer gewissen Ordnung aufgeführt werden, ist wohl das erste in seiner Art [...].«²⁹

Erstaunlich und bezeichnend ist nicht nur, dass gerade eine Berliner Theaterzeitung über eine solche Aufführung in einer als reaktionär verschrien süddeutschen Reichsstadt wie Regensburg berichtet; gleichermaßen bemerkenswert ist, dass mit dem behandelten Stoff einer der großen Publikumserfolge des Göttinger Hains seine dramatische Umsetzung fand, und keinesfalls übersehen sollte man dabei, dass die Initiatorin des »Spektakels« zum Kreise der »höheren Töchter« der Stadt Regensburg gehörte, was ein bezeichnendes Licht auf die kulturellen Interessen und intellektuellen Freiheiten des dortigen Bildungsbürgertums wirft. Gerade das Faktum, dass es sich hier um Bürgers *Lenore* handelte und nicht etwa um einen Stoff aus der oberdeutschen oder österreichischen Historie oder Gegenwart, machte die Aufführung so bemerkenswert, sodass sie auf ganzen sechs (!) Seiten der Theaterzeitung ebenso ausführlich wie detailliert referiert wurde.

Während bei den beiden zuvor zitierten Beispielen wirkliche Schauspieler als Darsteller fungierten, agieren hier, wie im chinesischen Schattenspiel, künstliche, aus einzelnen Teilen zusam-

²⁸ *Litteratur- und Theater-Zeitung*. 4. Jg., 3. Theil. Berlin 1781, S. 577.

²⁹ Ebd.

mengesetzte Figuren. Die geradezu minutiöse Beschreibung, die der Korrespondent der Zeitschrift von der Aufführung gibt, ist in vielerlei Hinsicht höchst aufschlussreich, denn aus ihr erfahren wir, dass der erzählende Teil des Spiels von einem Bänkelsänger übernommen wurde, der, »im Costume von Hans Sachs gekleidet«, im »dunklen Zimmer, wo die Zuschauer versammelt waren, nächst der Rahme [!], auf welcher die Vorstellungen sich zeigten«,³⁰ einen Zeigestock schwenkte. Der Umstand, dass hier nicht darstellende Personen, sondern Schattenspielfiguren zum Einsatz kamen, ist insbesondere in Hinblick auf den Ausgang des Geschehens bedeutsam, wenn nämlich am Ende die Figuren, d.h. der Reiter, das Pferd und Lenore, ins Grab stürzen: »Der Reuter fällt Stückweise vom Pferd, und verschwindet: Das Pferd wirft Leonoren [!] zur Erde, welche, unter vielen Händeringen, mit Flammen in die Grube sinkt [...].« Im letzten Auftritt bilden dann »Fratzen und Teufelsgesichter [...] die Zierrathen ihrer Urne«,³¹ während die das Finale begleitenden Geister in den Lüften einen Kettentanz vollführen.

Nachdem Bürgers Ballade *Lenore* zunächst 1774 im *Göttinger Musenalmanach* erschienen war, wurde sie in der vier Jahre darauf folgenden Ausgabe seiner *Gedichte* (1778) mit Kupfern von Chodowiecki versehen erneut abgedruckt, und man darf vermuten, dass Frl. von B. dessen sehr suggestives Kupfer zur *Lenore* gekannt hat und dadurch zu dieser Schlusszene inspiriert worden ist. (Abb. 1–2) Hans Sachs, der berühmteste Nürnberger Dichter, war in der Volkstheatertradition Süddeutschlands nie ganz vergessen worden, was sicherlich auch einer der Gründe dafür gewesen sein mag, ihn als Bänkelsänger auftreten zu lassen.³²

Die Regensburger Privataufführung von Bürgers »Lenore« ist nicht nur ein Indiz dafür, dass Schattenspiele nach und nach in den bürgerlichen Kreisen »modisch« zu werden begannen; bedeutsam ist vor allem, dass hier zum ersten Mal nachweislich eine der populärsten

30 Ebd., S. 578.

31 Ebd., S. 582.

32 Goethe hatte einige Jahre zuvor die allzu lange übersehene Bedeutung des Meistersängers Hans Sachs für die deutsche Literatur wiederentdeckt; vgl. »Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens Poetische Sendung«. In: *Der Teutsche Merkur*. 2. Stück. Weimar 1776, S. 75–82.

Dichtungen aus dem weiteren Umkreis des Sturm und Drang für das Schattentheater nutzbar gemacht wurde und auch wirklich zur Darstellung kam. Während sich das Hoftheater realer Personen bediente, um ein antikes Elysium mit seinen Schattenwesen auf die Bühne zu bringen, wird bei der Aufführung der *Lenore* ein in die jüngste Vergangenheit verlegtes Geschehen durch künstliche Schatten-spielfiguren dargestellt, wobei die agierenden Personen lediglich als Begleitung zum stummen Schattentheater fungieren: in Gestalt eines Erzählers sowie einer Vokalistin und zweier Klavierspieler. Die Regensburger Darbietung greift damit eine ganz andere Tradition auf, die dann in der Romantik fortgeführt werden sollte.



Abb. 1: Kupferstich von Daniel Chodowiecki zu Bürgers *Lenore*. Titelvignette *Kleine poetische Blumenlese*. Prag 1789.



Abb. 2: Kupferstich von Daniel Chodowiecki zu Bürgers *Lenore*. Aus: *Gedichte von Gottfried August Bürger. Zweyter Theil*. Mit Kupfern. Göttingen 1789, S. 26. Das Kupfer ist identisch mit dem der ersten Ausgabe von 1778 (S. 89).

Besonderer Beliebtheit erfreute sich das Schattenspiel dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Achim von Arnim publizierte 1813 im ersten Band seiner *Schaubühne* einen Zyklus von zehn ganz heterogenen, von der Konzeption her jedoch jeweils in sich gewollt programmatischen Stücken, zu denen neben einem Nachspiel, einem Schauspiel, einem Pickelheringsspiel,³³ einem Hanswurstspiel, einem Trauerspiel und einem Puppenspiel auch ein Schattenspiel mit dem Titel *Das Loch, oder: das wiedergefundene Paradies*³⁴ gehörte. Und auch von Christian Brentano, dem heute eher unbekannten Bruder des Arnim so eng verbundenen Dichters Clemens Brentano, ist ein Schattenspiel mit dem Titel *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit Himmelfahrt* überliefert, das erstmals 1816 im Kreise der Familie aufgeführt wurde. Brentanos Stück ist voller politischer Anspielungen auf die Zeit der Freiheitskriege und karikiert mit scharfem Witz den Franzosenhass in seiner Heimatstadt Frankfurt am Main nach dem Wiener Kongress. In beiden Fällen agierten keine wirklichen Darsteller, sondern man griff auf Silhouettenfiguren zurück, die aus Pappe zurechtgeschnitten waren und auf einem vorgegebenen graphischen Hintergrund als Schatten in Funktion treten. (Abb. 3–6)

Das Schauspiel selbst ist eine satirische Auseinandersetzung mit der jüngsten Geschichte, wobei, wie nicht anders zu erwarten, Napoleon im Mittelpunkt steht, der hier als ein Ballettmeister vorgeführt wird und deshalb den Beinamen »Saute-au-ciel« erhält, weil es ihm gelungen war, aus seiner Verbannung nach Elba doch wieder zurück auf den Thron in Paris zu »springen«. Die anderen Figuren – im Einzelnen sind es die Dame Charmante Continent³⁵, auf deren Rocksäum verschiedene Staatswappen zu erkennen

33 Der Begriff findet sich schon Anfang des 17. Jahrhunderts, d.h. zu einer Zeit, als es Brauch war, dass Studenten zu verschiedenen festlichen Anlässen Possenspiele und derb-witzige Hahnreikomödien aufführten.

34 Ludwig Achim von Arnim: *Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 13: *Schaubühne I*. Hg. v. Yvonne Pietsch, Berlin/New York 2010, S. 204–232.

35 Die Figur geht auf Christian Reuters Roman *Schelmuffsky* (1696/97) zurück, den Christian Brentano für die Romantiker wiederentdeckt hatte. Vgl. dazu das Nachwort von Ludwig Toepfer in: *Der unglückliche Franzose, oder Der*

sind, der Bärentreiber Knollfink und der Welthändler Sir John Bullington – repräsentieren den europäischen Kontinent sowie die Großmächte Russland und England, die gemeinsam versuchen,

den über das Kontinent fast Herr gewordenen *Revolutionsgeist Sauteauciel* mit allerhöchster Anstrengung allerwärts zu vertreiben, ja seiner sogar mit allerhöchsten Unkosten in Person habhaft zu werden,³⁶

was ihnen schließlich auch gelingt, sodass Napoleon mit dem Schiff »Northumberland« auf die Insel St. Helena abtransportiert werden kann.

Mit Justinus Kernalers *Reiseschatten*, verfasst von dem Schattenspieler *Luchs* begegnet uns dann das wohl bemerkenswerteste Schattenspiel der deutschen Literatur überhaupt. Kernalers Roman aus dem Jahre 1811, der gleichzeitig sein literarisches Debüt war, gilt heute als ein prosaisches Hauptwerk des Schwäbischen Dichterkreises. Auf den ersten Blick scheint es sich um eine zum Teil ins Fantastische und Märchenhafte übersteigerte Reisebeschreibung zu handeln, in der Nachfolge von Lawrence Sterne und mit den damals in der Literatur üblichen zahlreichen Anspielungen auf Zeitgenossen, d.h. auf Freunde wie z.B. Hölderlin (als Dichter Holder) oder auf erklärte Gegner Kernalers wie den Verleger Cotta (als Popanz). In den *Reiseschatten* hat Kerner die Eindrücke und Erlebnisse seiner Reise nach Hamburg, Berlin, Wien, Augsburg und Nürnberg in den Jahren 1809/10 verarbeitet und mit Erinnerungen an die Heimat und romantischen Sehnsüchten verbunden, was auch die vielen in den Text eingestreuten Gedichte bezeugen. Aus Kernalers Briefwechsel mit Ludwig Uhland geht hervor, dass die beiden zusammen Ende Februar oder Anfang März 1809 in Tübingen die Aufführung eines Schattentheaters besucht hatten³⁷ – ein Ereignis, durch das Kerner offenbar zur Abfassung seines *Reiseschattens* angeregt wurde.

Das Werk besteht aus zwölf »Schattenreihen« – ein bisher unbekanntes Novum für die Gliederung eines Romans –, die sich jeweils in

Deutschen Freiheit Himmelfahrt. Ein Schattenspiel mit Bildern. Manuskript von 1816. Hg. v. Christian Brentano, Aschaffenburg 1850, S. 62.

36 Brentano: *Der unglückliche Franzose* (s. Anm. 35), S. 47.

37 Braun: *Mediale Mimesis* (s. Anm. 13), S. 37–38.

sieben bis zwölf Vorstellungen unterteilen und denen bisweilen noch ein Nach- oder Zwischenspiel beigelegt ist, wie z.B. das chinesische Schattenspiel *König Eginhard*, das Theaterstück *Der Totengräber von Feldberg* oder ein Nürnberger Krippenspiel als Pantomime. Während das Schattenspiel von König Eginhard mit seinen sprechenden Tischen, Sesseln und Tieren an frühe Tiecksche Theaterkomödien wie *Der gestiefelte Kater* oder *Ritter Blaubart* erinnert, finden sich im Totengräberspiel Reminiszenzen an Shakespeares *Hamlet* und Anklänge an das antike *Totengespräch*, so wenn z.B. auf einem mittelalterlichen Friedhof zwei Gerippe einen Liebesdialog beginnen.

Anfang April 1809 schickte Kerner seinem Freund Uhland einen ersten Entwurf von zwei Schattenreihen, worauf dieser begeistert zurückschrieb:

Dein zweiter Schattenbrief hat mir unsägliche Freude gemacht, besonders das Drama. [...] Du würdest ein neues und den ästhetischen Theoretikern noch nicht bekanntes dramatisches Genre, das Schattenspiel, begründen.³⁸

Den roten Faden, der den ganzen Roman durchzieht, bildet der ungewöhnliche Einfall, eine der damals so beliebten Reisebeschreibungen als ein Schattenspiel zu gestalten und die darin involvierten Personen – ebenso wie den Leser – im Verlauf des Geschehens immer mehr in das Illusionsmedium hineinzuziehen, so dass schließlich der Eindruck entsteht, dass der ganze Roman eigentlich nichts anderes sei als ein einziges großes Schattenspiel. Protagonist der Erzählung ist der Schattenspieler Luchs, der durch Deutschland reist, und in einer Postkutsche den Mitreisenden Probestücke seiner Kunst präsentiert. Kerner geht bei seinen Schilderungen aber nicht nur detailliert auf die Aufführungspraxis solcher Schattenspiele ein; an mehreren Stellen hat es den Anschein, als sei der gesamte Roman durch und durch nichts anderes als eine von Luchsens Inszenierungen, so wenn z.B. beschrieben wird, wie die Landschaft vor den Augen der Betrachter vorüberzieht, womit die realen Verhältnisse vollkommen umgekehrt werden:

38 *Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden*. Hg. v. Theobald Kerner. 1. Bd. Stuttgart/Leipzig 1897, S. 42. Vgl. auch *Uhlands Briefwechsel*. Hg. v. Julius Hartmann 3 Bde. Stuttgart/Berlin 1911–1916, hier: Bd. 1, S. 119.

Es war einem bald, als stünde das Schiff still, das Ufer aber und was darauf, lief wie die gezogenen Bilder eines Schattenspieles vorüber. Bald kam ein dunkler Felsen, darauf stand eine alte Burg, der Mond verbarg sich hinter dem Thurme. Jetzt trat er hervor [...]. Der Felsen zog vorüber [...]. Die Hütten zogen vorüber; es kam eine Kapelle [...]. Nun kam wieder ein einsames Haus [...]³⁹

usw. – oder wenn der Ich-Erzähler Luchs sich selbst als Figur eines Schattenspiels wahrnimmt:

Lichte, bunte Bilder, wie die eines Schattenspiels, schwebten an mir vorüber und eine Stimme erklang aus dem Ringe zu mir: »Siehe da Bilder aus deinem kommenden Leben.«⁴⁰

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem der Terminus »Schattenreihe«, denn er verweist auf eine Aufführungspraxis, bei der bemalte Stofftücher als Kulissen auf eine Schiene aufgezogen und bewegt wurden, um den landschaftlichen Hintergrund der jeweiligen Handlung zu bilden, wodurch es möglich war, während der Aufführung den Hintergrund beliebig zu wechseln und dabei wirklich die Landschaft gleichsam vorbeiziehen zu lassen. Verwendet wird in den vom Schattenspieler Luchs vorgeführten Schattenspielen zudem eine *Laterna Magica*,⁴¹ mit der auf Glas gemalte Bilder vergrößert auf eine Wand projiziert werden konnten. Das Austauschen oder Über-einanderschieben verschiedener solcher Glasplatten erlaubt es, eine Figur plötzlich durch eine andere zu ersetzen bzw. in eine andere zu verwandeln, sodass es zu einem multiplikatorischen Effekt kommen konnte, wie er im Nachspiel zur ersten Schattenreihe *König Eginhard* beschrieben wird. Dort wird eine Nonne in einen Zwerg transformiert, der sich im Anschluss daran in drei Figuren zerteilt, um schließlich wieder zur Nonne zu werden, die sich dann jedoch plötzlich in einen Teufel verwandelt, der

39 Justinus Kerner: »Reiseschatten«. In: ders.: *Dichtungen*. Bd. 1. Stuttgart/Tübingen 1834, S. 354.

40 Ebd., S. 502.

41 Vgl. ebd., S. 279.

92 sich seinerseits nun wiederum in eine Vielzahl von Geistern und Hexen spaltet, womit sämtliche potentielle Leserwartungen unterlaufen werden, und wobei die Figuren zeitweise sogar im Bewusstsein agieren, immaterielle Schattenbilder zu sein, die sich jederzeit und ganz nach Belieben in wen oder was auch immer verwandeln können, was in einer Regieanweisung wie der folgenden mehr als evident wird:

Der Kaiser springt mit Kron' und Scepter aus dem Bette und treibt ihn [den Professor] heraus. Sie ringen lange mit einander wer in den andern übergehen soll; endlich gewinnt der Professor die Oberhand, und geht schnell in den Kaiser über.⁴²

Geradezu faszinierend ist, wie die mediale Inszenierung in alle Ebenen des Stücks eingreift und schließlich sämtliche Unterschiede zwischen der Realität der Reisebeschreibung und den ihr beigefügten Schattenspielen und Theateraufführungen verschwimmen lässt.

»Welch glückliche Idee«, notierte Friedrich Hebbel 1839 nach der Lektüre des *Reiseschattens* in sein Tagebuch,

das Innerste eines Menschen durch eine Reihe von Erlebnissen zu zeichnen, die nicht auf sein Handeln, sondern nur auf sein Empfinden influenzieren, und die dennoch in ihrer Mischung des höchsten Ernstes mit dem ungebundensten Spaß sein ganzes Ich nach und nach abwickeln, wie ein Gespinst.⁴³

Gerade solche Empfindungen finden ihre Wiedergabe in Kerners Schattenspielroman als unbeständige, bunte Schattenbilder. Nicht das klare, scharfe Guckkastenbild charakterisiert die romantische Sicht der Welt, sondern vielmehr das Verschwimmen und Entschwinden der Vorstellungen, was durch den kombinierten Einsatz von Schattenspiel und Zauberlaterne hervorgebracht wird.

⁴² Ebd. S. 302.

⁴³ Friedrich Hebbel: *Werke*. Bd. 4: Tagebücher 1. Hg. v. Karl Pörnbacher. München 1966, S. 310.

Kerners *Reiseschatten* ist ohne Frage als ein höchst bemerkenswerter Beitrag zum romantischen Roman verstehen.⁴⁴ Vieles von dem, was er in seinem ›Schattenspielroman‹, wie man das Stück wohl am treffendsten bezeichnen könnte, literarisch umsetzt, findet sich bereits im 116. Athenäumsfragment von Friedrich Schlegel theoretisch ausgeführt: Die Vereinigung der getrennten Gattungen, die Gestaltung einer lebendigen und geselligen Poesie, die Poetisierung des Witzes, die Aufnahme des kunstlosen Gesangs und des wahnsinnigen Sprechens, das Schweben zwischen Dargestelltem und Darstellendem. Bei Kerner wird das Schattenspiel »zu einer Mischform aus Lesedrama und Roman irrealisiert«, bei der sich der Leser selbst als Zuschauer imaginieren kann und aus der Position des »imaginären Zuschauen[s]« einen Freiraum gewinnt:

[W]as er sieht spielt sich *in* ihm ab, ist Schau, Phantasie, innere Wahrnehmung und erlaubt dadurch die Erzeugung dessen, was sich *nicht* als mimetisch Abbildbares in der Realität vorfindet.⁴⁵

Schlegels Idee des romantischen Romans folgend, bietet Kerners *Reiseschatten* »ein buntes Gemisch aller Tonarten, und es ist daher schwer«, wie es in einer der ersten literaturwissenschaftlichen Arbeiten über das Werk heißt, »jemandem davon eine bestimmte Vorstellung beizubringen, wenn er [es] nicht gelesen hat.«⁴⁶

44 Vgl. dazu Bettina Gruber: *Die Seherin von Prevorst. Romantischer Okkultismus als Religion, Wissenschaft und Literatur*. Paderborn 2000, S. 147.

45 Ebd.

46 Josef Gaismeier: »Über Justinus Kerners ›Reiseschatten‹. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik«. In: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*. N.F. Bd. XIII/1899, S. 492–512 (Teil 1), N.F. Bd. XIV/1901, S. 76–148 (Teil 2), hier Teil 1, S. 493.



Abb. 3–6: Silhouettenfiguren zu Christian Brentanos *Der unglückliche Franzose oder Der Deutschen Freiheit Himmelfahrt* (1816): Dame Charmante Continental; Knollfink, der Russische Bär; Napoleon Saute-au-ciel, Balletmeister; Sir John Bullington, Welthändler.



Die hier vorgelegten Materialien und die daraus gewonnenen Ergebnisse ermöglichen es, die Aufwertung des Schattens als eine medienästhetische Entwicklung zu verdeutlichen, wie sie sich auf der deutschen Bühne zwischen 1770 und 1814, dem Jahr des Erscheinens von Chamisso's *Peter Schlemihl*, vollzogen hat. Jacobi und Michaelis verfassten ihre der Empfindsamkeit zuzurechnenden Schattenspiele, die noch von Hofschauspielern aufgeführt wurden, als Auftragsarbeiten für das Gesellschaftstheater.⁴⁷ Die Tiefurter und Weimarer Inszenierungen sind Belege dafür, dass das Schattenspiel auch auf dem Hoftheater großen Anklang fand und die mit renommierten Schauspielern besetzte Vorführung dem Zweck dienen konnte, eine angesehene Person zu ehren. In Hinblick auf das ästhetische Konzept ist sicherlich nicht wenig bedeutsam, dass Jacobi und Michaelis das Schattenreich der Antike durch wirkliche Schatten auf der Bühne darzustellen suchten, wobei der Schatten – in einer gegenplatonischen Denkweise – als Schattenriss aufgewertet wurde, um so gewissermaßen den »Leib der Seele« zu repräsentieren. Bei der Vorführung von Bürgers *Lenore* hingegen wird die alte asiatische Tradition des Schattenspiels mit künstlichen Figuren aufgegriffen und zur Darstellung einer nicht-schattenhaften Realität benutzt. Auch Brentano bedient sich des Schattenspiels, doch jetzt zur Wiedergabe realer Ereignisse und zur politischen Satire zugespitzt. Bei Kerner wird schließlich das Schattenspiel gänzlich seines medialen Charakters entkleidet und ins Episch-Narrative überführt, wobei das Medium Schatten selbst zum Gegenstand der Darstellung wird, was sich zum einen an der Romanstruktur

47 Christian Heinrich Schmid schreibt über Michaelis, dass »[d]er damalige Aufenthalt der Wäserischen Schauspielergesellschaft in Leipzig [...] Michaelis zu einigen Prologen und Epilogen [veranlaßte], die ihm zu machen aufgetragen wurden. [...] Als er für dieselbe Gesellschaft ein Nachspiel zum *Kodrus* am Namentage des Landesherrn verfertigen mußte, schrieb er eines in Versen, die *Schatten* betitelt, das auch 1770 gedruckt wurde.« (*Nekrolog oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmsten verstorbenen teutschen Dichter*. Gesammelt von Christian Heinrich Schmid. 2. Bd. Berlin 1785, S. 595.)

als »Schattenreihe«, zum anderen an der wiederholten Thematisierung der Aufführungstechniken zeigt. Mit Kernalers *Reiseschatten* vollzieht sich eine Wandlung vom dramatischen zum epischen Schattentheater, in dem aber die charakteristischen Formen des Schattenspiels beibehalten werden: Als Roman ist er zwar zum Lesen bestimmt, zugleich aber enthält er Partien, die als Schattenspiel aufgeführt werden können.

Die Begründung des Schattenspiels als theatralisches Genre und die damit verbundene Aufwertung des Schattens als Darstellungsmedium ist gleichsam die *conditio sine qua non* dafür, dass der individuelle Schatten zum privilegierten Objekt der Erzählung werden kann, wie es in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* der Fall ist. Chamisso überführt dazu den Schatten aus der illusionsbestimmten Funktion eines Darstellungsmediums in die fiktionale Realität und folgt dabei einer anti-platonischen Traditionslinie, wonach die schattenhafte Seele als die Essenz des Menschen aufzufassen wäre, was in der Zeit zwischen 1770 und 1814 ein maßgeblicher Faktor für den Aufstieg des Mediums »Schatten« gewesen ist. In letzter Konsequenz wird der Schatten vom Körper losgelöst bzw. er verselbständigt sich und wird schließlich entwendet. Eben dieses Motiv greift der dänische Dichter Hans Christian Andersen drei Jahrzehnte später wieder auf, wenn er in seinem Märchen *Skyggen* (dt. *Der Schatten*) (1847) Körper und Schatten in zwei unabhängig voneinander existierende Wesen trennt, aber verbunden mit der ironischen Wendung, dass es nun der Schatten ist, der sich in der bürgerlichen Welt gegenüber dem Körper behauptet und dort dessen Platz einnimmt.

Den auf der Bühne inszenierten Schatten liegt die Vorstellung von Schatten als körperlose Bilder zugrunde. Wenn nun aber Chamisso den Schatten zu einer epischen Figur macht, setzt er eine untrennbare Verbindung zwischen Schatten und Persönlichkeit voraus, sodass der Verlust oder die Entwendung des Schattens als eine Art »Entseelung« interpretiert werden kann. *Schlemihl* erzählt die Geschichte einer Trennung von Schatten und Körper, die in der Folge dazu führt, dass der schattenlose Schlemihl die soziale Beziehung zu anderen Menschen verliert. Während der untrennbare Zusammenhang zwischen Schatten und Persönlichkeit sich beispielsweise bei Lavater darin zeigt,

98 dass der verborgene innere Charakter einer Person gleichsam im Schattenriss Gestalt annimmt, erhält er bei Chamisso eine symbolische Bedeutung, was diesen schließlich im Ärger über die Suche nach einem tieferen Sinn seitens vieler zeitgenössischen Leser dazu veranlasste, in der Vorrede zur französischen Ausgabe von 1838 jeder symbolischen Ausdeutung des Schattens mit einer schlicht physikalischen Definition des Schattens als etwas Festem, Körperlichen zuvorzukommen.⁴⁸ Doch konnte er nicht verhindern, dass der ›erzählte Schatten‹ als epische Figur in erster Linie als ein Dingsymbol interpretiert wird.

Auch in meinen Überlegungen ging es mir darum, einer primär symbolischen Deutung des Schattens entgegenzuwirken. Die Rekonstruktion des medienästhetischen Wandels, der den Übergang vom inszenierten zum erzählten Schatten begleitet bzw. diesen bedingt, erlaubt es, sich von der Interpretationsvorgabe des Schattens als Dingsymbol zu lösen und einen anderen Blick auf Kerners Roman und Chamissos Erzählung zu gewinnen, der statt der symbolischen Bedeutung des Sujets dessen Aufführungstechniken und Praktiken der Ästhetisierung in Betracht zieht.

48 Vgl. Adalbert von Chamisso: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und den Handschriften. Bd. 1. Hg. v. Jost Perfahl und Volker Hoffmann. München 1975, S. 777 ff.